fang acht Seiten

Einzelbezug 15 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

edaktion und Verlag: Berlin-Halensee, Katharinenstrasse 5 ernsprecher Amt Pfalzburg 3524 / Anzeigen-Annahme urch den Verlag und sämtliche Annoncenbureaus

Herausgeber und Schriftleiter: HERWARTH WALDEN

Vierteljahresbezug 1,25 Mark / Halbjahresbezug 2,50 Mark / Jahresbezug 5,— Mark / bei freier Zustellung / Insertionspreis für die fünfgespaltene Nonpareillezeile 60 Pfennig

HRGANG 1911 — BERLIN SONNABEND DEN 8. JULI 1911 — NUMMER 67

antomime

vier Toten der Fiametta

n William Wauer und Herwarth Walden

sprochen von Alfred Döblin

Die Toten sind alle gleich. Die Geschichte Fiametta hat ein Verzweifelter geschrieben d was ihm die Seele bewegte war: auch die endigen sind alle gleich. Wenn ein Moderfast daran erstickt ist, dass Alles, so wie es äuft, ewig wiederkehrt, und kein Punkt sich ran ändert, so hat hier ein Aelterer gesehen d hat nur starren Herzens gelächelt darüber: Ablauf selbst, in der Gegenwart ist alles ich. Fiametta greift sehnsüchtig nach den drei errots, sie nach ihr; der buklige Schuster aber mmert sich an die Buhlerin, seine Frau; vermäht und verraten erschlägt er dann die Piers, — Fiametta erwürgt mit den Händen des runkenen Lastträgers ihn selber, steht zum hluss triumphierend da, als Symbol des ewig iederkehrenden, sinnlos ewig sich Erhaltenden.

— Die Ehe ist vielleicht die unheimlichste oduktion des Menschengeistes, unheimlich nicht rch das, was sie ist, als was sie sein kann. an kann ihre Höhen und Tiefen ermessen, wenn an man von den Burlesken des Residenztheas über das Familiäre von Moser zu Ibsen ingt, zu seinen mörderisch scharfzähnigen Diagen. Die Ehe gittert zwei Menschentiere ein, tigt sie zu einem rastlosen Spannungsausgleich. eibt das Gefühl der Nötigung aus, so tritt s Gefühl des Gitters hervor; einer hat bald s Gitter zerbrochen. Die Pantomime hier bringt n entsetzlich-lächerlichen Ausbruch Fiamettas s ihrem Käfig, ihren Sprung ins Freie. Der äfig geht in Stücke, die Helfershelfer kommen n, der Schneider, das ohnmächtige Ehemännen, kommt um; — bleibt Fiametta, triumphiend, das Symbol des Unbezwingbaren, Ehehöhnden, Einsamen, — wenn auch nie Verlassen.

— In zwei Punkten gibt das Stück mit dem testen alle Themata Neues: darin, dass das „bepgene“ Männchen sein Weibchen zwingt, die Liebhaber mit ihm umzubringen; und darin, dass das Männchen fast zufällig, gelegentlich nachher verunglückt. Der Schneider glaubt mit einem besonderen Raffinement vorzugehen, indem er die Frau zum Morde zwingt an denen, die ihr zu Liebe gewesen waren; aber die sublime Rache, dieser Plan, sie in ihrer Tiefe zu verwunden, misslingt. Er hat sie garnicht getroffen, hat nur einzelne Objekte getroffen, die doch früher oder später von ihr gewichen wären; das Centrum, der produktive Kern blieb von seinem Schuss unberührt. Ja, Fiametta sättigt sich an dem Tode der Liebhaber, jauchzt begehrlicher, gestachelter wieder auf; ist alles an ihr abgeglitten. Ist aalglatt entschlüpft in einer finsteren Tanzbewegung von anbetenswerter Wahrheit. Der Pfeil, den der Mann auf sie abgab, kann nur auf ihn zurückprallen. Es ist nicht gelegentlich, nicht zufällig, dass er stirbt .

Ihr verbündet sich alles; der blinde Zufall dient der organischen triebhaften Wildheit wie ein liebendes Mädchen. Der Lastträger soll die Leichen der drei Liebhaber entfernen; er gerät in seiner Trunkenheit in Wut, weil er glaubt, es sei nur ein Liebhaber da und der kehre immer wieder ins Zimmer, in die Truhe, zurück; er erwürgt in dieser blöden Unüberlegtheit den Ehemann, den er für die vierte Rückkehr des einen toten Liebhabers hält. Starr steht sie da; kaum dass sie die Wahrheit fühlt, dass sie die Herrin jeglichen Geschehens ist, sie, die Fiametta, die Frau des bukligen Schneiders.

Es ist ja nicht nötig, dass in diesem Stück einer spricht. Das ganze Ausdrucksbedürfnis der Handelnden kann sich in der Bewegung erschöpfen; zu sagen haben sie sich im Grunde nichts. Dieser lineare Ausdruck ist der künstlerisch beste, weil er der knappste und zugleich konzentrierteste ist; weil er dem Grundwillen der Kunst entspricht: Reduktion auf die sachlichste Formel. Ueberfluss ist der Tod der Kunst; Machs Lehre von der Oekonomie der Kräfte, ein Prinzip von dem Minimum der anzuwendenden Kraft und dem Maximum des Leistungsaffekts gehört zu den Selbstverständlichkeiten für den Künstler. Was über die Pantomime hinausgeht, wäre hier im besten Fall — Leben.

Es war ein Irrtum, an dessen Verbreitung die Künstler selbst mitgewirkt haben, dass Kunst und Mathematik sich ausschliessen. Niemand, der ernsthaft Aesthetik liebt, kann dem zustimmen. Die gutbeobachtenden Künstler haben sich oft ertappt bei einem Wunsche zur Geometrie; sie merkten, dass ein innerer Schematismus in ihnen als Wille zur Kunst sprach, dass nicht bloss das äusserliche der Mathematik: die Strenge und sans phrase sie fesselte. Hier in der „Fiametta“ demonstriert sich die künstlerische Härte, wo über den Fluss und Ueberfluss des lebendigen Ablaufs das bleierne starre Schema geworfen ist und die nackte Dynamik und Energetik sich einprägt, die Bewegung, die stumme Pantomime erscheint.

Der volle Schluss, der letzte Schritt in dieser Richtung wurde getan in dem Augenblick, als die Musik hinzutrat. Die Musik, die wie keine Kunst sonst die wirkliche, nicht bloss optische Bewegung zum Objekt hat, die in knappen wandlungsfähigen Formeln den Kern jedes Bewegungsablaufs fasst: hier ist die geometrische Reduktion auf die Höhe gediehen; keine Verflüchtigung, Abblassung dabei; nur Abstossung des bloss Schmuckhaften, faktisch-äusserlichen, und intensivstes Heraustreiben des Belangvollen.

Diese Musik, — sie ist von meinem Freunde Herwarth Walden — nimmt nun kraft ihrer komplexen Natur als Musik alles auf ihre Schultern, was ihr als Musik zusteht: sie belädt sich mit dem ganzen Pomp ethischer Worte, so dem ethischen Kern zudringend, mit starkem Pathos demonstierend — die Tragödie. Ich habe Musik immer als etwas Furchtbares empfunden, sie ist jedem ethischen Fortschritt, ja jeder ethischen Klarheit Feind und Gefahr; sie gerade saugt ihre Kraft aus denjenigen Gefühlen, deren ethischer Wert rund und nett bereits feststeht; sie schwelgt in allen Rückständigkeiten unserer Seele, sie nagelt uns fest und fester. Sie will nichts Neues; das neue Europa ist ihr Tod. Die Musik hat an vielen Tragödien des Lebens mitgewirkt und sie zu Tragödien gemacht; so oft hat die Musik dies verschuldet, und vieles andere. — Aber was an geometrischer Knappheit und ethischem Pomp Musik aufzubieten vermag, leistet Waldens Musik. Sie zeichnet das letzte Fundament, den ei-

gentlichen Grundriss des Stückes deutlichst klar hin. Sie zeichnet ihn so klar hin, dass nur Taube und Musikkritiker daran vorüber tappen können. Was bei Waldens Musik auch dem unwilligsten Zuhörer auffallen muss, ist die Transparenz des musikalischen Gewebes; man vergleiche einmal seine Sicherheit den musikalischen Kern zu fassen mit der des Dr. Strauss, als welcher tausendmal schlankweg oben auf hängen bleibt und lustig drauf los „komponiert", drunter durch „komponiert". — Hier tritt das Lebenslust- und Karnevalsmotiv von vornherein allesbeherrschend in den Vordergrund; gegen das Zorn- und Eifersuchtsmotiv bettelt das Motiv einer verlogenen Unschuld an; resolut wirft sich aber Fiametta den drei Harlekinen an den Hals, — hinter der Siziliana, von dem Eifersuchtsmotiv gestossen erhebt sich ein Todesmotiv mit seinem Schrecknis; dann ringen die drei Karnevalsmotiv, Eifersuchtsmotiv, Todesmotiv; das Karnevalsmotiv will durch; da tritt der rettende Lastträger, der betrunkene, ein: wie das Schicksal, das in Zufällen sich ergeht, schreitet sein Thema. Ein kurzer Kampf; der Lastträger hat seine Aufgabe ausgeführt; über das Todesmotiv weg tobt der Karneval, singt Fiametta. — Ausserordentlich ist die Schärfe der Themata; wie im Sprunge ist der jeweiligen Bewegung ihr musikalisches Signum abgerissen. Es erfüllt sich musikalisch: das Trivial-lascive des Karnevals, die Verlogenheit der Unschuld, die Angst der Eifersucht, der transcendentale Schrecken des Todes. Die Themata sind ganz plastisch; bei einigen habe ich den Eindruck einer psychischen Demaskierung. Sie sind ganz und garnicht gesucht; wollen weder in Harmonik noch in melodischer Führung aus dem Rahmen bisheriger Musik fallen. Nur die tiefe Ehrlichkeit der Invention, das absolut Prunklose rückt sie ab von den meisten gegenwärtigen Musikprodukten. — Die dramatische Musik liegt Walden besonders. Seine Musik hat Zug, Fluss, Temperament; ich habe nicht eine tote Stelle gefunden. Sie hält sich völlig fern von den Lückenbüssern der Tonmalerei, des Programmatischen; jede Ornamentik lehnt sie ab. Sie bleibt streng musikalisch auf der Linie der wirklich wesentlichen Handlung; in diesem Sinne eigentlich dramatische Musik.

Ein Hauptzug der Pantomimen-Musik ist die Rhythmik. Es musste ein Hauptzug sein diese Gliederung der Bewegung, die identisch ist in dem materiellen Ablauf und der Musik; die Rhythmik musste für die Einzelausführung als die gemeinsame Wurzel in Musik und Handlung erkannt werden. William Wauer, der Regisseur, erfasste mit nicht zu übertreffender Sicherheit diesen Punkt. Er liess die Pantomime aus der Musik herauswachsen; ich wüsste keinen Regisseur, der mit so feinem Instinkt den Stil des Stücks herausgehoben, besser geschaffen hätte. Im Einzelnen stellt sich der genetische Zusammenhang zwischen Musik, ursprünglichem Szenarium, Pantomime wie folgt: Walden schrieb seine Musik nach dem ihm übergebenen Handlungsszenarium, einem blossen Gerüst, einem Stoff, einem guten Stoff; seine Musik sah jede Bewegung voraus; es war Sache des Regisseurs oder Pantomimendichters, der Musik dies abzuhören und das Gehörte plastisch, optisch zu gestalten. Es ist Wauer bis auf Reste glänzend gelungen. Seine eigene Charakteristik des Schneiders, die des Lastträgers (Guido Herzfeld) hebe ich besonders hervor. — Als einen Nachteil der Aufführung empfand ich die Benutzung des Klaviers; es ist einer differenzierenden Musik nicht gewachsen; das Theater verträgt eine derartig gleichbleibende Tonqualität nicht. Mögen spätere Aufführungen der Pantomime eine Orchestrierung geben, die das Pathos dieses starken Werkes zu ganzer Erscheinung bringen.

Uraufführung am Kleinen Theater zu Berlin

Noch einige Töne

Seit Erscheinen der Nummer 66 dieser Wochenschrift haben sich noch einige „Musikkritiker" über meine Pantomime geäussert. Auch sie sollen der Vollständigkeit halber hier veröffentlicht werden.

Freisinnige Zeitung: Es scheint, als wenn das Mimodrama, um dessen Wiederbelebung man sich seit einiger Zeit ebenso eifrig wie erfolglos bemüht, ohne umfangreichen Mord und Totschlag nicht auskommen könnte. . . . Leider, oder soll man sagen glücklicherweise, hat der Autor es nicht verstanden, diese Konjunktur auszunutzen. Er operierte mit den vier Toten derartig, dass das Publikum nicht erschauerte, sondern in Lachen ausbrach, und dass sich der Vorhang über einem ungewollten Heiterkeitssturm senkte. Das hinderte selbstverständlich einen Teil der Zuschauer nicht, heftig zu klatschen und alles was an der Pantomime mitschuldig war, an die Rampe zu zitieren, darunter auch Herrn Herwarth Walden, dessen ebenso kindliche wie prätenziöse Musik nicht wenig zu dem Lacherfolge beigetragen hatte. rit.

Die Behauptung, von dem Heiterkeitssturm und dem Lacherfolg ist glatt erlogen. Wenn ein Musikreferent schon von Musik nichts versteht, sollte er es doch wenigstens unterlassen, tatsächliche Vorgänge gefälscht zu berichten. Im Uebrigen empfehle ich Herrn rit sich im Konversationslexikon Aufklärung über die Begriffe Tragikomödie und Groteske zu verschaffen.

Deutscher Reichsanzeiger: Zu dieser Pantomime hat Herwarth Walden eine Musik geschrieben, die in ihrer Geschraubtheit und mit ihrer Sucht nach modernen Klangschattierungen recht wenig mit diesem kräftig zupackenden alten Märchenstoff im Einklang steht. Dafür ereiferten sich die Gemüter um so stürmischer, ob Herrn Wauer, der den rachsüchtigen Schneider spielte, oder Herrn Walden für seine Musik mehr Anerkennung gebühre. Guido Herzfeld spielte den Bettler mit drastischer Komik, Rosa Valetti mimte die liebelüsterne Schneidersfrau keck und gewandt.

Deutsche Nachrichten: . . . Mit „Musik" von . . . einem ders lieber hätte lassen sollen. Alf.

Tägliche Rundschau: . . . Wobei die Missvergnügten ihren Ingrimm besonders gegen die Musik des Herrn Herwarth Walden richteten, der aber trotzdem von eifrigen Freunden gerufen wurde.

Das nennt die Tägliche Rundschau Musikkritik.

Neue Preussische Kreuzzeitung: Noch unglaublicher aber ist es, dass die Zuschauer einem so frivolen Scherz wie der Pantomime Die Vier Toten der Fiametta, um dessen Autorschaft, wie man hört, ein Streit entbrannt ist, und zu dem auf besagtem Klavier Geräusche vollführt wurden, die man beim besten Willen nicht als Musik bezeichnen kann, noch Beifall spendet. M. B. P.

Germania: Ach, richtig, eine auf dem Primabühnenflügel (Bechstein) heruntergeholzte Musik, die in ihrer inneren Schönheit wohl auch nur der Komponist Herwarth Walden würdigen kann. Möge ihm Kraft und Gesundheit im reichen Masse verliehen sein, auf dass er uns noch weiter mit solchen Universal-Schweisstreibemitteln erfreue. E. K.

Soll geschehen.

Hamburger Fremdenblatt: Aufdringliche, durchaus talentlose Musik, die „modern" klingen soll, aber nichts anderes ist, als eine gesuchte Folge von Misstönigkeiten. Für ein gesundes Ohr eine Qual von unerträglicher Pein. Es ist eigentlich unbegreiflich, dass ein Mann von Geschmack und auch Geschick, wie es William Wauer zweifellos ist, etwas derartiges überhaupt einem Publikum vorzuführen zu können glaubt. J. C. Lusztig.

Das ist die dritte Besprechung des tapferen Hauptmanns mit dem gesunden normal gebildeten Ohr.

Frankfurter Zeitung: . . . Und der alte Stoff tat prächtige Wirkung, zumal Fräuleine Valetti die Fiametta mit Temperament und Ausdrucksfähigkeit darzustellen wusste. E. H.

Der Verfasser der Kritik, Herr Ernst Heilborn, Herausgeber des Literarischen Echos, kann mich offenbar ebensowenig leiden, wie sein talentloserer Vorgänger Herr Josef Ettlinger. Herr Ettlinger machte sich das Vergnügen, die Zeitschriften, mit denen ich zu tun hatte, erst dann in seinem „objektiv aufzählenden" Blatt zu zitieren, wenn ich mit diesen Zeitschriften nichts mehr zu tun hatte, und sie infolgedessen schlechter geworden waren. Herr Heilborn bringt es fertig, über die Pantomime zu berichten, ohne auch nur die Tatsache zu erwähnen, dass eine Musik dazu gehört. Immerhin hat er sich auf diese Weise eine Blamage erspart. Begriffen hätte er sie sicher nicht. Beim Tode Samuel Lublinskis leistete er sich folgende Sätze: „Ein Mann ist gestorben, der Zeit seines Lebens ein Fremdling geblieben (ist aus poetischen Gründen ausgelassen): Samuel Lublinski. Ein vierschrötiger Gesell, in dem eine sehr zarte, höchst verletzbare Seele wohnte, eine äusserlich unkultivierte Erscheinung, ganz erfüllt von dem brennenden Verlangen nach grosser Kultur. Wenigstens ist er mir so erschienen, wenn er mir, was wohl des öfteren zutraf, in meinem Zimmer gegenübersass, ein beinahe unheimlicher Gast, von der Zofe argwöhnisch eingelassen." Herr Heilborn hat eine Zofe. Das ist so ungeheuer poetisch, dass es nur von den fehlenden ist überboten werden kann. Und dieser Autor, von dessen Sensibilität die Zofe zeugt, besitzt nicht einmal die Fähigkeit, eine äussere Erscheinung zu sehen. Das Kennzeichen des Journalisten: Aeussere Eindrücke falsch wiederzugeben, und innere nicht zu besitzen. Wer in der äusserlich absolut korrekt bürgerlichen Erscheinung meines Freundes Lublinski einen vierschrötigen Gesellen erblicken konnte, vor der gar eine Zofe argwöhnisch zurückschrickt, der muss soviel Poesie im Leibe haben, wie seiner Psyche an Geschmack fehlt. Von Takt garnicht zu reden. Man wird mir nachfühlen können, wie glücklich ich bin, dass mir die Taktlosigkeit der Musikbesprechung dieses Herrn Heilborn auch nur im Echo versagt blieb.

*

Sollte ich irgend eine bisher erschiene Kritik nicht zitiert haben, so kann ich dem Leser die Versicherung geben, dass sie mindestens ebenso ungünstig und albern ausgefallen ist. Man hat mich absolut so „vernichtet", dass ich auflebe. Die Einmütigkeit imponiert mir. Sie halten fest

treu zusammen, eine Kette. Leider aus Tal- Ich brauche mich nicht einmal zu recken, on liegt der Schwindel zu meinen Füssen. r ich bin gutmütig. Ich werde nicht darauf n meine Herren. **H. W.**

Aufführung

Auch die Kritik der Aufführung selbst in Tagespresse ist vollständig falsch und unzu- lich. Die Spielzeit des Werkes dauert fünf- dreissig Minuten und fast dreihundert Stun- sind an ihrer Darstellung auf der Bühne vandt worden. Ich identifiziere mich mit ihr ständig und man wird mir glauben, dass meinem eigenen Werk gegenüber die grössten prüche an Sensibilität und Gestaltung stelle. lliam Wauer ist ohne Zweifel die stärk- Regiebegabung der Gegenwart. Seine Lei- g in dieser Pantomime bedeutet künstlerisch selbe wie ein Gedicht der Lasker-Schü- oder eine Seite Prosa des Karl Kraus. anderen Worten: Jede Bewegung, jede bärde, jeder Ausdruck, beruht auf Notwendig- und ist gestaltetes Leben. Wauer benutzt Bewegung, jede Gebärde, jeden Ausdruck, seiner ursprünglichen Form, er übernimmt it Ausdruckskomplexe, verwendet keine The- clichés. Vielmehr erkennt er jede Bewegung, Gebärde, jeden Ausdruck in seinem Ur- t. Er entschablonisiert. Wenn bei ihm je- nd die Hand auf das Herz legt, so geschieht so, wie diese Bewegung zum ersten Mal geführt wurde. Sie hat die Intensität des er- Erlebnisses. Kein Darsteller geht bei ihm der Bühne spazieren. Jeder Schritt bedeu- eine künstlerische Lebensäusserung. Jede bärde, jeder Ausdruck eine Umsetzung des chischen in das Körperliche. Das Resultat ser Arbeit Wauers wirkt so selbstverständ- , dass nicht die geringste Spur einer Arbeit ig bleibt. Jedes vollkommene Kunstwerk bil- wie ich zum tausendsten Male wiederhole, en in sich abgeschlossenen, lebendigen Orga- mus. Das Erzeugte steht herrlich, selbstherr- neben seinem Zeuger. Man weise mir eine eatervorstellung nach, an der nicht noch die mpen oder zarten Handgriffe des Regisseurs gedrückt scheinen. Bei Wauer ist alles aus- lrückt. Plastisch. Von der Monumentalität Persönlichkeit. Otto Brahm hatte das osse Glück, grosse Schauspieler vorzufinden. lebten sich ineinander ein. Brahm gab mit en bald gute und noch häufiger schlechte cke. Die Kunst Theater trat bei ihm nie in scheinung. Die Plastik des Herrn Max Rein- rdt ist die des Herrn Begas: Nippes in hun- tfacher Vergrösserung. Salonkunst. Die Ma- ei des Herrn Reinhardt ist überflüssig. Denn Theater bleibt eine Kunst der Körperlich- t. Seine optische Wirkung beruht auf plasti- ler und architektonischer Phantasie. Die Ma- ei verhält sich zum Theater wie die Plastik r Malerei. Herr Reinhardt verniedlichte mit ner Aufführung von Sumurun die Verniedli- ung eines orientalischen Themas. Wauer ent- dlichte die traditionelle italienische Stilkomö- . Er gab ihren Gestalten, dem Pierrot, der lombine, dem Harlekin, den Urwert wieder, d liess so die Wirkung dieser Typen begrei- . Die Kunst der Pantomime wurde wieder le- ndig, nach dem der Schutt der Tradition von r weggeräumt war, und der starke Odem ner Persönlichkeit sie erweckte.

Die Regie gibt dem Theater erst die Mög- hkeit, ein organisches Kunstwerk entstehen zu ssen. Sie schaltet deshalb durchaus nicht die einzelne schauspielerische Leistung aus. Sie ordnet sie nur zu Gunsten der Gesamtheit in Melodik, Rhythmik und Dynamik unter. Es kommt immer noch darauf an, wer die erste Geige spielt. Aber auch jedes Instrument ist im Orchester wichtig. Rosa Valetti gehört zu den wenigen Schauspielern, die eine Persönlichkeit besitzen. Sie spielt in der Pantomime die Fiametta. Mehr: Sie ist durchaus das Weib. Das was ihr die Regie gibt, erwirbt sie und besitzt es. Jedes innere Erlebnis tritt körperlich in Erscheinung. Nie werde ich den Bli k dieser Augen vergessen, wenn das Karnevalsmotiv erklingt. Es erklingt nicht ausser ihr nur in der Musik, nicht nur in ihr (das wäre eine Privatangelegenheit), ihr ganzer Körper ist das Motiv und ihre Augen leuchten in dem Unbewussten, was die Töne entstehen liess und hinter ihnen liegt. William Wauer spielt den Schneider, ihren Mann, den Mann. Er ist ganz Verkörperung des Bösen, des Feindlichen, das trotz der beliebten Liebe zwischen den Geschlechtern herrscht. Guido Herzfeld, der Bettler, der Harlekin, gibt den andern Typus Mann. Jenseits von Erotik, ein Ausführender, alles Gefühlsmässige zurückgedrängt, nur Erhaltungstrieb, sorglos besorgt um das, was man Leben nennt. Den drei Pierrots, den Liebhabern, Georg Runsky, Karl Müller-Malberg, Max Mack sei nachgerühmt, dass sie sich bescheiden konnten. Dass sie das Episodische, was der Liebhaber für die Frau nur sein kann, nur als Episode wirken liessen. Dass sie zurücktraten, vor dem ewigen Lebens- und Todes-Kampf zwischen Mann und Frau. **H. W.**

Die höchste Tugend

Von Sar Peladan

Fortsetzung

Nebo erhob sich zum Mönch gewandt.

„Pater, denn ich glaube, dass der Ritter des Graals oder des Rosenkreuzes die Stimme im Tempel erheben darf, es hat statt, dass du öffentlich und für fast Alle die gleiche Frage auflösest. Du hast zwölf Sünder vor dir, Hurer oder Ehebrecher, zwölf Männer, die, ohne verheiratet zu sein, lieben, zwölf Männer, nicht zu zeugen entschlossen.

„Da dieses entsprechend der religiösen Rechtspflege zwei Todsünden sind, die den Zutritt zu den Sakramenten verriegeln, gehen wir alle hin, um deine Antwort auf Knieen anzuhören. Es soll keine schweigende Beichte sein, sondern eine Lösung kirchlicher Rechtsprechung.“

Der Mönch war nicht verwirrt als hätte er diese Casuistik vorhergesehen.

—„Mein Bruder, Hurerei und Ehebruch sind Sünden, aber es handelt sich darum, die Ordnung der Verbrechen zu wissen. Der dem Triebe oder der Perversität nachgiebt, der seelenlos eine Sünde begeht, sündigt schwer, und der sich seinen Frevel überdenkt, sündigt boshaft. Brutalität, Perversität sind die beiden Pole des Bösen. Die eine wirft den Menschen auf die tiefste Entwicklungsstufe zurück, die andere verdirbt die Zukunft unheilbar. Nun wohlan, es gibt hier weder Brutalität, da wir Eingeweihte sind, noch Perversität, da wir des guten Willens sind.“

„Brüder, der Geist des Bekenntnisses hat vier Bedeutungen, er zwingt den Gläubigen, in die eigene Seele zu schauen und der eigene Richter zu werden, er lässt ihn durch die Verdammnis die eignen Fehltritte bedauern, die sie nach sich ziehen, allein durch die Undankbarkeit, wenn möglich, durch die sie Zeugnis wider Gott leisten, der uns den Weg zur Vollkommenheit öffnet, dass wir ihn begehen; er erlegt Genugtuung auf, das heisst Handlungen des Guten entsprechend der Sünde, schliesslich den festen Vorsatz, das heisst den Entschluss besser zu werden.“

„Es bedeutet das nicht, dass ich Ihnen keine Fragen vorlegen werde, weil ich Ihre Seelen kenne: das Sakrament will es nicht. Umstand Einzelheit der Sünde sind nur wichtig, wenn der Büssende nicht das Schwerwiegende seines Falles kennt. Denn da die Busse nichts weiter als Symbol ist, und keine Wirksamkeit ausübt, so ist eine Untersuchung der Anschuldigung unstatthaft. Glaubt nicht ferner, dass ich mich als Esoteriker aufführen oder mit Agnostikern mich streiten will. Prüft eure Gewissen über diesen Punkt.

„Ist es euer Wille oder das Schicksal, das sich dem Sakrament widersetzt?

„Wenn es euer Wille ist, so seid ihr verflucht.

„Wenn sich nur das Leben der Weihe eurer Liebe widersetzt, so werdet ihr die Absolution unter drei Bedingungen, von denen jede entscheidet, erhalten:

„Mehrt eure Liebe das Leben des Ideals in euch und daher auch in ihr, das heisst seid ihr besser, arbeitsamer, ergebener, harmonischer, ruhiger, und heget ihr Fleiss, Frömmigkeit und die heiteren Tugenden?

„Wenn Ja, so werdet ihr die Absolution erhalten.

„Wenn Nein, so seid ihr verflucht. Die Leidenschaft, die in uns das Leben des Ideals verringert, unterhält Trägheit und Unfrömmigkeit, verursacht Verwirrung und Missklang, ist böse.

„Zum Zweiten, zahlt ihr auf eure Wollust einen Zehnten der Vervollkommnung an die Vorsehung? Denn die Liebe der Geschöpfe ist nur durch höhere Frömmigkeit gerechtfertigt. Es ist notwendig, dass diese beiden Wesen, die Einer für den Anderen das ganze Weltall sind, sich ihrem Schöpfer weihen.

„Bringt ihr endlich in eurer Liebe den Willen zur Vollkommenheit mit, wollt ihr, dass er schön wie eine Tugend sei, dass er selbst eure Tugend werde?

„Wenn Ja, so seid ihr absolviert, und mein Wort kehrt nicht die Regel, diesen Degen, um, sondern die Routine, dieser Rost.

„Liebt im Frieden, wenn ihr in Gott ein einziges Wesen liebt, ein anderes Ihr-Selbst an Geist, Seele und Fleisch, liebt unter den drei Gestalten, liebt im Frieden.

„Gottes Gesetz ist keine Gemeinde-Polizei. Ich gebe euch Sicherheit, dass solches Gottes Gesetz vorschreibt.“

Der Mönch schritt zum Altar als Sin sich erhob.

— „Pater, du hebst unsre Gewissenszweifel in dieser Stunde auf. Eine Frage knüpft sich an die meines Bruders Nebo. Man weigerte ihm die Absolution, da er ausser der Ehe liebte, mir weigerte man sie, weil ich nicht zeugen will. Ist Fortpflanzung Pflicht?“

— „Nein“ sagte der Mönch, denn der heilige Paulus ermächtigt die Ehegatten, Enthaltsamkeit zu bewahren, wenn das Einverständnis wechselseitig ist, wo inbegriffen ist, dass das Ziel der Ehe nicht Fortpflanzung ist.

„Die aus dem Geiste zeugen, sollen nicht entsprechend dem Körper zeugen, und ich bedarf wohl keiner Erläuterung über die im Sym-

posion enthaltene platonische Offenbarung der wahren Ehe der Eingeweihten.

— „Was dem Beichtiger antworten?" fragte Sin.

— „Dass er nicht dazu befugt ist," erklärte der Mönch. Der Beichtiger kennt nur das Aeussere, das heisst die Wahrheit. Das Uebrige kommt ihm nicht zu, wofern man nicht seinen Rat einholt. Von welchem Wert kann diese psychiatrische Konsultation weniger Minuten sein? Von gar keinem. Die Einzelheit und der Umstand sind die Geissel des Beichtstuhls, alle Inquisitions-Gewohnheiten. Der Priester erhält die Geständnisse, er darf sie weder erzwingen noch ergraben.

„Was jene Theorie vom Rekruten-Bureau über die Nötigung zu erzeugen, betrifft, so hat sie in einer Eselli der Uebersetzung ihre Wurzel. Einen bildlichen Ausdruck, der „entwickelt euch" sagt, hat man mit „vervielfältigen" übersetzt, und in der Tat angewendet scheint er bei den Verbrechen jener Völker, die zahlreich sein wollen, um die anderen besser zu vertilgen. Für Katholiken wie wir sind, hat die jüdische Thora weniger Wert als Manus Gesetze oder die goldenen Verse. Vergesst nicht, dass ein Kind für ein Hirtenvolk, einen Landmann, ein Element des Reichtums ist, Arme, daher ein Mehr; aber es ist ein unsinniger Irrtum, im städtischen Leben das gleiche anzupreisen wie für Nomaden und Hirten."

Jetzt kamen sie einer nach dem Anderen, Ournah zuerst, Hon zuletzt, um vor dem Mönch zu knieen, der wie bei einer päpstlichen Beichte aufrecht blieb.

Schluss folgt

Dem Barbaren

Ich liege in den Nächten
Auf deinem Angesicht.

Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Cedern und Mandelbäume.

Ich wühle in deiner Brust unermüdlich
Nach den goldenen Freuden Pharaos.

Aber deine Lippen sind schwer,
Meine Wunder erlösen sie nicht.

Hebe doch deine Schneehimmel
Von meiner Seele —

Deine diamantnen Träume
Schneiden meine Adern auf.

Ich bin Joseph und trage einen süssen Gürtel
Um meine bunte Haut.

Dich beglückt das erschrockene Rauschen
Meiner Muscheln.

Aber mein Herz lässt keine Meere mehr ein.
O du!

Mein Herz heult schon über deine rauhen Ebenen
Und verscheucht meine seligen Sterne.

Else Lasker-Schüler

Berliner Sezession 1911

Von Walter Heymann

„Ich glaube an die absolute Notwendigkeit einer neuen Kunst der Farbe nnd der Zeichnung, sowie des ganzen künstlerischen Lebens."
Vincent van Gogh

III.

Ferdinand Hodler schlägt mit einer Wand voller Bilder alle Gemälde der Sezession. Wir erleben das nicht zum ersten Male. Umsomehr ist es Zeit, nach dem Warum zu fragen, da die Ausstellung in Frankfurt a. M. bevorsteht, in der die Summe seines Schaffens gezeigt werden soll. Das Resultat ist dazu angetan, nachdenklich zu stimmen. Hodler ähnelt den Besten seiner Zeit in dem Bemühen, in dem oft mit Pedanterie und manchmal auf Kosten künstlerisch-sinnlichen Genusses augenfälligen Bemühen, kein Mittel ohne Zweck, kein Mittel als Bestandteil ungeprüft zu verwenden. Im übrigen steht er für sich als Aussenseiter. Bei jedem andern, der auf den Ehrentitel eines Malers Anspruch hat, ist schliesslich wie anfänglich ein Erlebnis in malerischen Werten das, was den Willen bestimmt, sein im Was und Wie farbig-sinnliches Ziel. Hodler malt wie Tolstoi Romane schrieb — ohne im übrigen vergleichen zu wollen — mit einer Tendenz, die dem Sinnenwesen, der Kunst zunächst feindselig gegenübersteht, ihm nur eine dienende Rolle zuerkennen will. Seine sinnlichen Ausdrucksmittel sind überwiegend linearer Natur, seine Linie ist wieder beherrscht von der Abstraktion. Er ist sozusagen zwiefach Künstler: einmal, weil in seiner Gedanklichkeit das triebhaft starke Wollen als ordnender Wille siegt — zum Zweck der Offenbarung seiner Weltanschauung. Zweitens, weil sein gedankliches Mittel, die Linie, völlig zum Ausdruck dient. Wir müssen hier über das Wesen der Linie nachdenken. Von Anbeginn ist sie eine Fiktion, wie die Punkte, die sie durchläuft. Ihrer einfachen Natur entsprechend muss sie sich gefallen lassen, als Mittel ohne charakteristische Eigentümlichkeit zu dienen, der Maler lässt sie im Bild untergehen, soweit sie nicht sein gedankliches Element ist. In der Komposition etwa — die in Flächen lebt — denkt er sie nur indirekt mit. Wichtiger ist sie bei Gemälden von grosser und sich stark verteilender Richtungseinheit, wo wir von Struktur reden. Gedankliches Element kann aber die Linie vor allem als umrissgebende sein, als Kontur. Wir glauben ja im Leben an Menschen und Dingen Konturen zu sehen, so prägen jene sich uns erst recht ein, vor allem in der Kontur des Schattenrisses — etwa wenn ein Haus sich gegen den „Himmel" oder das Nachbarhaus abhebt. Man muss erst sehen gelernt haben, um zu wissen, dass es keine Konturen gibt, und dass der Maler ihrer entraten kann in seiner Welt einander treffender farbiger Wirkungselemente. Die Linie führt aber — sehr anständig für eine Fiktion — noch eine Art Eigenexistenz. Sie betrachtet sich — sie soll auch betrachtet werden —, nachdem sie ihre Scheinehe mit der Wirklichkeit, die sie zu unsern Gunsten einging, gelöst hat, als frei. sie hat noch Erinnerungen an die Verbindung behalten, entfernt sich aber systematisch von der Wirklichkeit. Selbst ihre Beziehungen zum Raum — Perspektive — und zur Fläche — gewisse mathematische Raumschneidungen, die Pechstein sehr und Corinth garnicht liebt — sind ihr nur mehr wie Liebschaften wert, obwohl verwandte Seiten ihrer Anlage dadurch bestärkt wurden. Nun, jetzt lebt sie ganz sich, spielt bestenfalls mit ihren Erinnerungen, parodiert sie, um schliesslich ihrem rein geschlechtlichen Selbst, einer spielerischen Art fiktiver Natürlichkeit zu verfallen, was man mit ornamental bezeichnet. Das einzelne Ornament geht noch sehr ernsthaft auf das Wichtigste einer Erscheinung; es verliert aber gewöhnlich unter gleichartigen, in regelmässigen Intervallen auftretenden seine Wucht. Die ornamentale Linie als Linie ist demnach bloss spielerisch. Ornamental also ist dies einsame Weibchen: Zickzack und Parallele, Spirale und Kreislinie — sie begibt sich in Vereine, schliesst sich Bewegungen an, wird das Gefühl, Bewegung zu sein, selbst in starrem Ruhezustand hingestreckter langweiliger Bewegung nicht mehr los. Sie hat wirklich eine enorme Teilnahmefähigkeit, es zeigt sich, wieviel in ihr geschlummert hat. Und auf einmal kam ein Mensch, der sie verstand, der ihr Ungeahntes in einem menschlich malerischen System — denn ohne Pedanterie konnte eine so labiale Erscheinung weder menschlich noch malerisch wertvoll werden — sah, rettete, erhöhte, der aus der Linie, einer kleinen Fiktion, das grosse, durch Liebe des Schöpfers verklärte Element einer neuen annoch namenlosen Kunstgattung machte. Das war Ferdinand Hodler. Er wollte die Linie unter möglichster Wahrung ihres eigentümlichen Wesens wieder für die Wirklichkeit gewinnen, freilich für die Wirklichkeit, die ihm einleuchtete. Er liess also wohl der Linie die Beweglichkeit und auch ihren schematischen, sich in gewissen Intervallen äussernden ornamentalen Hang. Ja, er hatte sogar eine höchst eigentümliche Auffassung, er empfand im Schema schon die Andeutung eines Systems — weil ihm die Linie eben so sehr viel bedeutete. Sie schien ihm als Kontur neben der Beweglichkeit vor allem die Ausdrucksfähigkeit zu besitzen. Was sich im Naturvorbild als typische charakteristische Anlage und Erscheinung, Sinnesmerkmal, mimische Bewegung äussert, zeichnet sich dort gleichsam konturiert gegen die Umgebung ab. Er verklärt es, gab es konzentrierter, gedanklich abgezogen in seinen farbigen Linien, die sich gegen die Luft — und sei es nur eine unbefreiende, künstlich getönte — abzeichneten, wie die Umrisse von Statuen gegen Hintergründe. In dieser Art der Raumwirkung hatte er noch Vorbilder, nicht aber in weiteren. Hodler empfand überhaupt das Gleichartige in der Erscheinungswelt als das wahrhaft Grossartige. Nicht die Verschiedenheit der Blätter eines Baumes, sondern höchstens die neben der Gleichartigkeit und durch diese erst zur Hervorhebung gebrachte Verschiedenheit zog ihn an — in jedem Fall, mochte es sich um Blätter, Bäume, Berge oder Menschen handeln. Bei der Betrachtung des Menschen zerlegte er ihn geradezu nach der Symmetrie. Und er baute Gruppen oder häufiger Ketten, Reihen von Formen und Gestalten auf, die er nicht nur im äussern einander ähnlich, nicht nur auch in der ähnlichen Aeusserung einer verwandten Empfindung zeigte — (den Ausdruck solcher linearen Gleichartigkeit nannte er Parallelismus) —, sondern er brachte die Liniengestaltungen, die in sich wohlproportioniert und von einheitlicher Richtung waren, noch in Eurythmie, das ist in Geschlossenheit der Ordnung nach der Mitte hin, Abgeschlossenheit nach aussen. (Vergleiche Ferdinand Hodler von Arthur Weese, Verlag A. Francke Bern.) Immer wird das Abweichende einer Bewegungskurve von der Geraden verdeutlicht, manchmal sind in den Gemälden Spuren eines Netzes, eines „Fi-

s“ deutlich, so dass man sich an die Glas-
ıierei erinnert fühlt. Auch darin sind sie ihr
rwandt, dass die verwendeten Farben nicht
rklichkeitsgetreu werden dürfen. In der selb-
ındigen Bedeutung der Linie als Ausdrucks-
aft entzieht sich Hodlers Kunst der glasmale-
ıchen Darstellung. So expressive und solcher
ırtheit fähigen Konturen — wie wären sie im
eiguss möglich! — hat es vielleicht seit Dürer
cht gegeben. Die Farbe ist ihm durchaus se-
ndär, Unterstützung, mehr gefühlsmässige und
ythmische Ergänzung — das Gedankliche bleibt
der Linie, in der Form. Hodlers Methode —
ist töricht, hier von Manier zu reden — hat
osse Schwächen. Sie ist nicht bloss um all
ıs freiwillig zu arm, was die andern haben;
wirkt bald zu theoretisierend unfroh, bald
ı pedantisch exemplehaft. Sie triumphiert am
ten gewordenen Ding — die diesjährigen Land-
haften zeigen das; das Bild einer im Sterben,
ɔr dem Berg dieser Bettdecke Bedrückten und
ıs Bild dieser flachen Toten sind so auf das
əben der Sache, der toten armen Form stili-
ert Reicheres Leben — auch malerisch — blüht
der „Gebirgslandschaft“. Bei der Darstellung
es lebendigen Menschen, des Einzeltypus ist
odler am fesselndsten. Keiner kann Bewegungen
on Massen in solcher Ordnung und Ausdrucks-
raft geben —, wofür ja der „Auszug“ der
reussischen Freischaren 1813“ als Werk wuch-
ger Sachlichkeit heute weltberühmt ist. Keiner
at uns die grundverschiedene männliche und
eibliche Natur besser gezeigt als der Meister
ststehender und sich an der Arbeit freikämp-
nder und abopfernder Männer, der Schöpfer her-
er Frauen, die in Bewegung lebend, von Emp-
ndung niedergezogen, sie in Bewegung aus-
irken müssen. Doch auch hier fasst er schliess-
ch nicht viel mehr als das sinnlich Zuständ-
che, worüber keine schillernden Farben hin-
egtäuschen. Geht es nun gar um den Aus-
ruck einer Empfindung, so sehen wir wohl den
eelenapparat, aber nicht deutlich genug die Aus-
irkung. Schon die pantomimischen Ausdrucks-
ıerkmale bestimmter Arten von Sinneserregung
- zum Beispiel weiblicher Verzückung — sind
erade von seiner so weitgehend auf Individuali-
erung verzichtenden Technik nicht zu fassen.
Vir werden sie gar in den Bildern zum Thema
Empfindung“, wo eine Gestalt ein paar Mal
s verschieden in verwandter Haltung, Geste,
arbe des Haares, Stellung und so weiter abge-
andelt wird, undeutbarer. Stets ein Ton, etwas
on Begleitung umwechselt, — gibt am deutlichsten
ur das Gefühl: Endlosigkeit. Für mein Emp-
nden wird das Bezeichnende in den Zügen nicht
eutlicher, wenn einer sich tausendmal in paral-
len Spiegeln sieht. Hier muss Hodler die Gren-
merken. Auch wie belebend es schon wirkt,
enn er in dem wundervollen dialogue intime
ie Ahnung eines lebendigen Vorganges erweckt
- die Aufhebung der Statik ist ein feiner Reiz.
odler ist heute ein reifer Mann. Er hätte das
echt, die selbstgezogenen Grenzen zu über-
chreiten. Genie — sagt Kant, vor dessen Phi-
osophie ein Künstler wie dieser pessimistische
ogmatiker nicht denkbar war und durch den
manchen Irrtum erkennen könnte — Genie
t, was in der Geschichte der Zeit Epoche macht.
lso nicht bloss, was aus der Vergangenheit
nen Sprung machte und in einem Felde blieb.
iemand ausser Rodin hat vielleicht heute eine
rössere Anwartschaft darauf, als Genie fortzu-
ben. Manchmal habe ich den heftigen Wunsch,
ass Hodler eine Landschaft kennen lernt, die
och weit mehr als sein heimisches Alpenland
einem Ich entspräche. Was würde ihm wohl die Kurische Nehrung geben, das Dünenland, dessen Farben, das Sandgebirge, dessen Rhythmen nicht mindergewaltig und von grösserer Dämonie sind, als die im Alpengestein eingekerkerten. Es gäbe ein Zusammentreffen von künstlerischen Möglichkeiten in Schöpfer und Objekt, das bedeutsam im höchsten Grade werden dürfte. Liesse sich das je verwirklichen, so wäre vielleicht in der Entwicklung dieses Grossen und gerade von seiner Selbständigkeit die höchste Wendung zu erwarten, die eintritt, wenn sich ein solcher Mann in einer kongenialen Landschaft bestätigt und mehr als bestätigt findet.

Schluss folgt

Armin Wassermann

Bis heute waren Rezitationsabende: ernst und heiter und so weiter. Der ernste Teil: eine Veranstaltung der Gruppe „Wandervogel“; der heitre Teil: ein Pausenfüllsel für den thé dansant eines Tennisklubs. Der ernste Teil verhandelte des Müllers Lust; der heitere die Mayers. Im ernsten Teil sorgte der Douglas für ein gesundes Vergnügen; im heiteren Herr Edel für Vergnügen, zu gesund. Im ernsten Teil rief der Vortragende „Husaren heraus!“; nach dem heiteren riefen den Vortragenden die Buchmacher und Heiratsvermittler heraus. So war es. Dass sich das berührte, lag eben im Zeitgeist, der auch sonst heiter auffiel. Und wenn die Seelenheimat des Schneiders Wittstock der Acker war, so war die korrespondierende seines Entdeckers Fritz Engel bestimmt die Ackerstrasse . . .

Ich konstatiere, dass Herr Armin Wassermann den ersten Rezitationsabend meines Lebens veranstaltet hat, der in Betracht kommt. Früher gab es Schauspieler, die Lyrik „darstellten“ (noch die Durieux) — oder sie hatten alberne Programms. Wassermann aber sprach Stücke der wertvollsten Lyrik dieser Tage: Rilke, George, die Lasker-Schüler. Ausserdem Prosa: eine noch ungedruckte Novelle von Jacob Wassermann, in der ein Eisenbahnbeamter ein Attentat auf einen Zug unternimmt, ein „bleicher Verbrecher“ im Sinne Zarathustras, den das Bild einer Tat eine Tat tun lässt und den das Bild der getanen Tat in den „Wahnsinn“ der Reue jagt; in der für diesen Fall im einzelnen ein besonderer Ausdruck nicht gefunden ist. Nur dies: Der Verbrecher vor einem unter den Trümmern des Zuges liegenden, sterbenden Mädchen, das sich nach einer Zärtlichkeit des (daneben stehenden) Mannes totbebt —, ein Bild, das pikant . . und grossartig ist. Es gab ferner eine Novelle des Herrn Heinrich Eduard Jacob, „Die Feuersbrunst und die Liebenden“; Durchdringung der Sensation eines Brandes mit der Ermattung nach stattgehabtem „Beilager“. Ich liebe solche Darstellungen . . (sonst gibt es hier in der Einzelformung weniger Darstellung als Frisur; weniger Druck als Annonce.)

Armin Wassermann steht am höchsten als Rilke-Rezitator. Strecken aus „Sturmnacht“ und etwa die Worte „Wo warst du denn, Marie?“ — sind nahe der Vollendung. Sein Organ hat dies leise Hinhallende, sich dämpfend; ein schwebender Rufer ist es, wie in Abwesenheit. Darum meistert es Rilke, — nicht Else Lasker-Schüler, weil bei dieser das Abwesende, noch der Tod, eine Anwesenheit hat; beim (katholischen) Rilke klingt das Anwesende immer wie ausgeschlossen. Ich muss es genauer sagen: Else Lasker-Schüler ist . . . eine Zungentänzerin; Rilke ein Bauchredner. (Das könnte ich beweisen.)

Ich konstatiere, dass Wassermann den ersten Rezitationsabend meines Lebens mit wertvollem Programm gab und dass sein Rilke-Sprechen etwas Wundervolles ist . . ., aber ich wünsche, auf den Geschmack gekommen, noch andre herbei; Leute, die Else Lasker-Schülers Art meistern. Ich wünsche die, nie verlöschbaren, Verse erklingen zu hören:

„Zwei kalte Totenaugen
Hätten mich nicht so gequält,
Wie deine Saphiraugen,
Die beiden brennenden Märchen.“

— Es gab bis heute Hussiten-Mittage, möge es Lyrik-Abende geben!

Ernst Blass

Wir leben nicht im Zeitalter der Qualität

Dieser berühmte Satz stammt nicht von mir; er ist aber sehr bezeichnend für unsre Zeit. Um ihn zu illustrieren, gebe ich Nachfolgendes „gedrucktes“ Schreiben zum Besten; es kam am zehnten Juni in meine Hände. Andre werdens auch erhalten haben. Es lautet:

Euer Hochwohlgeboren

bitte ich hiermit höflich Ihren Verleger freundlichst veranlassen zu wollen, dass er mir Ihre Haupt-Werke in je einem gebundenen Exemplar zur Würdigung in meiner noch in diesem Jahre bei Rudolf Haupt in Leipzig im ungefähren Umfange von 28 Druckbogen Lexikonformat erscheinenden „Literaturgeschichte der letzten drei Jahrzehnte“ möglichst umgehend einsendet.

Hochachtungsvoll
Gymnasial-Oberlehrer Hermann Schilling
Berlin S. 59, Hasenheide 77 pt.

Nun fragt man: von wem werden sich die Verleger in der „Zukunft“ die Literaturgeschichten schreiben lassen? Ich empfehle als Autoren die Milchjungen des Herrn Bolle. Herr Professor Eduard Engel steht im übrigen ganz auf der Höhe des Herrn Schilling. Der Professor aber wollte meine Bücher nur „leihweise“ haben. Es wäre doch nötig, eine „Geschichte der Literaturgeschichten“ zu schreiben.

Paul Scheerbart

Modernes Theater

Musik wider Musik

Einer der grossen englischen Meister malte Bilder aus Liebe zur Musik. Mit dem Gelde, das ihm seine Werke brachten, bezahlte er ein kleines Orchester. Um in Mussestunden Musiker sein zu können, malte er Bilder von unvergänglichem Werte. Und ein Berliner Kapellmeister hat aus Liebe zur Musik eine Operette komponiert. Aus Liebe zur Kammermusik. Denn: dieser Mann — Schüler von Bruckner, stiehlt sich jede freie Minute ab, um Kammermusik zu spielen — sitzt Abend für Abend im Wintergarten vor dressierten Seelöwen, spanischen Tänzerinnen und falsch singenden Chansonetten, und dirigiert Gassenhauer. Ist es ihm — wie jedem, der mit einem Fünkchen Kunst im

Herzen in harter Fron schmachtet — nicht zu gönnen, dass ein Operettenerfolg ihm die Mittel verschafft, ganz seinen Neigungen zu leben?

Noch entheiligen die Mittel den Zweck. Um der guten, der edlen Musik leben zu können, komponierte der in harter Fron schmachtende Brucknerschüler eine schlechte Operette, er steckte das morsche Holz, daraus man diese macht, mit dem Fünkchen Kunst, das in ihm glüht, in Brand.

Und weil „er den Schmiss eines Lehar und die grosse Routine Leo Falls nicht hat, liess er sich den Weg von der Schablone weisen, die der Operette nach dem heutigen Geschmack ihr Gepräge gibt“. Aber auf diesem Weg „den er mit Anstand wandelt, schreibt er einen flüssigen Satz, und wissend, wie man einen Schlager macht, überschreitet er niemals die Grenzen des guten Geschmacks“.

Und das Libretto, „das Buch“, fand ein Kollege Lusztig: „ganz amüsant. Nichts Himmelstürmendes, aber doch mit Logik und Verstand aufgebaut.“

Doch selbst das Neue Operetten-Theater war davon nicht zu überzeugen, und schon acht Tage nach der Erstaufführung der Mache zu edlerem Zwecke berichtete das B. T., dass die Verlagsgesellschaft „Harmonie“ im Einverständnis mit den Autoren Antrag gestellt hat: auf eine schleunige gerichtliche Verfügung, nach der Direktor Palfi die weitere Aufführung der Operette untersagt werden soll. Und eine weitere Klage gegen ihn wurde eingeleitet: auf Aufführung des Werkes in der richtigen Fassung. Aber er fasste die ganze Angelegenheit ernstlich „von der heiteren Seite“ auf und erklärte:

„Dieselben Verleger, die heute behaupten, sie hätten mir wegen Aenderungen die Aufführungen des „Ledigen Gatten“ untersagt, haben mir, als sie von den durch mich vorgenommenen Aenderungen erfuhren, einen Tantiemenanteil am Werk zugesprochen. Wenn ein so guter Witz, wie dieses angebliche Verbot im Stück gewesen wäre, brauchte ich es nicht abzusetzen.“

Palfi hatte in der Operette keinen Witz gefunden, sie schien ihm geistlos und schlecht, sie missfiel ihm sogar, aber er nahm schliesslich Aenderungen an ihr vor und brachte sie zur Aufführung. Unwillig. Doch ein lobbereiter Rezensent, ein Wandale, zerriss die Zweifel des Direktors und grinste, allerdings verbindlich: sie sei ganz amüsant.

Nur Herrn Reinhardt der Zirkus

Loeb Moritz meint in der B. Z. am Mittag:

„Hagenbeck hofft mit seiner Tierschau in Berlin ein grosses Geschäft zu machen, was ihm auch gewiss niemand verdenken wird. Jeder verdient gern viel Geld; ob man das Geld mit Zirkusaufführungen von Shakespearedramen oder mit der Vorführung wilder Tiere verdient, das hängt lediglich von dem Geschäftszweig ab, dem man sich zugewandt hat.“

Zirkusaufführungen griechischer Dichter sind auch kein schlechtes Geschäft. Doch eben darum muss eine Reinhardtsche Konkurrenz „aus der Manege“ geschlagen werden. Die demokratische Presse erklärt jeden vorweg für moralisch insolvent, der wie Reinhardt mit Theateraufführungen im Zirkus spekulieren will. Nur Reinhardt soll das Recht und die Ehre zustehn, der Würde und den Gesetzen der Kunst zu schmähen. Nach Ferdinand Bonns Shakespeareausschlachtung hat die Literarische Gesellschaft die Orestie des Aeschylos in der Manege auf Neu gearbeitet. Aber der Blätterwald rauscht empört gegen den Theaterbusch. Diesmal lässt sich die Presse keinen geharkten Sand in die Augen streuen. Sie nahm sogar die Peitsche des abgegriffenen Spottes in die Hand und liess sie um die Ohren eines Gelehrten knallen, den der „propagandistische Sinn“ der Literarischen Gesellschaft in die Manege herabgelockt hat.

Im Tageblatt schwang sich V. A., ein neuer Stern am Berliner Feuilletonhimmel, auf das Trapez der Ueberlegenheit und spuckte so herunter: „. . . wurde man in den Zirkus Busch eingeladen, wo Professor Wilamowitz-Möllendorff vor den versammelten Schauspielern einen Vortrag über die Orestie des Aeschylos halten sollte. Die Nachricht von diesem Vortrag wird ja wohl sonst noch verbreitet gewesen sein, aber besonders elektrisierend scheint sie auf die Massen nicht gewirkt zu haben. Als ich einige Minuten nach vier Uhr in der Arena des Zirkus ankam, fand ich dort als Zuschauer und Zuhörer vor: einen Photographen, der an seinem Apparat herumbastelte, einen Mann, der Sägespäne streute, und einen kleinen Hund. Dieses Auditorium schien mir noch nicht zahlreich und vollständig genug, deshalb ging ich wieder fort und trank in einem der nahegelegenen Börsencafés, wo sonst wohl die Haute-Finance verkehrt, einen Schwarzen. Nach einer halben Stunde ging ich in den Vortrag zurück und fand nun, dass sich die Zuhörerschaft doch immerhin etwas vermehrt hatte. Der Mann mit den Sägespänen war fortgegangen, dafür sass jetzt auf den Bänken ein Vierteldutzend Personen, die, weil sie sich um Fräulein Maria Mayer scharten, doch wohl wirklich Schauspieler sein mochten. Der kleine Hund war noch da. Es war ein brauner Hund und schien mir jener Zirkushund zu sein, der bei besonders lustigen Nummern die Pferde in den Schwanz zu beissen hat. Er muss also ein sehr intelligenter Hund sein; aber ob diese seine Intelligenz ausreicht, einem Vortrag über Aeschylos ganz zu folgen, das ist doch wohl noch sehr die Frage.

„Auf dem Teppich der Zirkusarena promenierte ein grosser, stattlicher, grauhaariger Herr, Se. Exzellenz der Wirkliche Geheime Oberregierungsrat Professor Dr. Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff. Einer der Grossen im Bezirke der deutschen Wissenschaft, einer, bei dessen Wort alles auflauscht und alle Gelehrtenherzen höher schlagen. Wenn er der Universität einen Vortrag ankündigt, vermag der grosse Hörsaal die Schar der Wissbegierigen nicht zu fassen; aber wenn er sich in die Welt des Theaters begibt, ist er ein Unbekannter und sieht sich einem Dutzend Zuhörer gegenüber.“

Und zum Schluss noch eine aphoristische Bauchwelle:

„Einst war Reinhardt Möllendorffs Schüler. Jetzt folgt Möllendorff errötend Reinhardts Spuren. Die Welt dreht sich wieder um, immer wieder von neuem um. Und das Merkwürdige ist nur das sie dabei eigentlich immer dieselbe bleibt.“

Es ist ein Weg der Ehre und des Ruhmes, den Reinhardt eingeschlagen hat, aber seinen Spuren zu folgen, soll selbst für einen Gelehrten eine Schande sein. **J. A.**

Verantwortlich für die Schriftleitung
HERWARTH WALDEN / BERLIN-HALENSEE

Verantwortlich für die Schriftleitung in Oesterreich Ungarn / I. V.: Oskar Kokoschka

Neue Sezession

Galerie Maximilian Macht

Dritte Ausstellung

Berlin W. Ranke-Strasse 1
an der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche

Druck von Hermann Blanke's Buchdruckerei, Berlin C. 54, Kleine Rosenthalerstrasse 9.